

## 論文 小倉遊亀の金属箔を用いた作品にみる絵具の塗布方法とその効果について

著者	市川 加那子
雑誌名	芸術学研究
巻	24
ページ	1-10
発行年	2019-12
URL	<a href="http://doi.org/10.15068/00159511">http://doi.org/10.15068/00159511</a>

## 小倉遊亀の金属箔を用いた作品にみる 絵具の塗布方法とその効果について

市川加那子

筑波大学大学院人間総合科学研究科博士後期課程芸術専攻

キーワード：日本画／小倉遊亀／金属箔／絵具の塗布方法／プラチナ箔と胡粉

### 要旨

本稿では、小倉遊亀の金属箔を用いた作品にみられる絵具の塗布方法と、金属箔に絵具を塗布したことで得られる効果を示すことが目的である。

筆者は金属箔と胡粉や淡い色彩の岩絵具が重なることで生まれる色や輝きに魅力を感じ自身の日本画制作に取り入れている。本稿で着目する小倉遊亀（1895－2000）は、戦後を中心に金属箔の地を用いた制作を行っており、遊亀の言葉や作品評から、遊亀は画面上の金属箔の色や輝きの表出を考え、絵具を塗布していた日本画家の一人であることが推測された。筆者は胡粉とプラチナ箔を使用して余白を表現した《舞妓》（1969）をはじめ、遊亀の言葉が多く残る院展作品を中心に、遊亀の行った方法と効果について考察を行うことで、胡粉を多用する自身の表現にも還元できるのではないかと考えた。

遊亀の作品を見ると 1965 年頃までは、金属箔を月光の表現、背景や描写の下地に用い、絵具を均一に塗布する方法や、筆致を残しながら塗布する方法を行っていた。1966 年以降は、それまでの方法も引き継ぎながら、金属箔の上に絵具を薄く丁寧に重ね、その重ねた絵具を、水を含ませた刷毛で取り除く方法も行われていた。

《舞妓》では、プラチナ箔の上に胡粉を塗布した後、画面左上の胡粉を刷毛で取り除き、プラチナ箔を表出させていた。遊亀の言葉から、その意図は、プラチナ箔の銀色を「鼠色のトーン」として表出させ、画面に「暗い所」を表現することであることがわかった。「銀色」は、月や月光をはじめとした白く輝くモチーフや光の表現と結びついてきたが、遊亀は胡粉の白色との対比によって、プラチナ箔の銀色を、画面の中で「暗さ」として見せる手法を用いていたことが明らかとなった。

## The Effect and the Method of Applying Pigments in Works Using Metal Leaf by Ogura Yuki

ICHIKAWA Kanako

Graduate School of Comprehensive Human Sciences, University of Tsukuba  
Doctoral Program in Art and Design

Keywords : Japanese Style Painting / Ogura Yuki / Metal Leaf / The Method of Applying Pigments / Platinum Leaf and Gofun

### Summary

The purpose of this paper, it is to show and the method of applying pigments and the effects obtained by applying pigments to metal leaf in works using metal leaf by Ogura Yuki.

I am fascinated by the color and brilliance created by the overlapping of metal leaf, Gofun and pale paint, and incorporates them into my Japanese style painting. Ogura Yuki (1895－2000) continued to use metal leaf focusing on the postwar period. Yuki's words and reviews, Yuki was one of the Japanese style painters who applied pigments, considering the color and brightness of the metal leaf on the screen. I thought that it could be reduced to my own expression that uses a lot of Gofun by studying the methods and effects in Yuki's work, focusing on the exhibition works that have many words of Yuki, including "Maiko" (1969), which uses white Gofun and platinum leaf to express the margin. Until 1965, Yuki applied pigments uniformly or irregularly to express moonlight and background and a base for depiction. Since 1966, Yuki used a method to apply pigments thinly and carefully or to remove the pigments with water on metal leaf.

In "Maiko", Yuki exposed platinum leaf by removing Gofun on the top left of the screen after applying Gofun on the platinum leaf ground. Through Yuki's words, it turned out that the intention is to express "dark area" on platinum leaf ground by expressed as a "gray tone", the silver color of the platinum leaf. "Silver" has been linked to the expression of white shining light including the moon and moonlight, it was suggested that Yuki used a technique to show the silver color of platinum leaf as "darkness" in the screen by contrasting with the whiteness of Gofun.

## 1. はじめに

金や銀の金属箔<sup>注1</sup>は、高松塚古墳壁画の日輪の金箔、月輪の銀箔、星宿図の小形金箔<sup>注2</sup>に既に確認されるように、金箔や銀箔の色や輝きを活かした「光り輝くモチーフ」と結びついてきた。この太陽に金、月に銀の素材の組み合わせは平安時代以降、一種の定型表現として近世まで継承されている<sup>注3</sup>。このような光り輝くモチーフと、金銀の素材の結びつきは、近代の日本画でも見受けられる。それは太陽や月だけでなく、金属の描写や炎の表現<sup>注4</sup>、銀は日本絵画<sup>注5</sup>で水を成分とするモチーフに結びつけられてきた歴史が継承され<sup>注6</sup>、水面の表現に使用した作品<sup>注7</sup>も制作された。さらに、金属箔は光り輝くモチーフの表現だけでなく、金属箔の地や金雲、霞が画面の空間の表現に使用される等、様々な方法で活用されてきた。

一方、筆者は、金属箔の色や輝きをそのまま表現に取り入れるだけではなく、金属箔と胡粉<sup>注8</sup>や、淡い色彩の岩絵具が重なることで得られる色や輝きに魅力を感じ、自身の表現に活かすことを目標としている。その中で、金属箔の強い物質感、存在感を絵具でどのように調節し、画面に取り入れるかが筆者の制作の課題となっている。

### 1-1. 研究の背景

#### 1-1-1. 戦後の日本画家の金属箔の使用法の多様化

筆者は、日本画において金属箔に絵具を塗布することで、色や輝きを調節する方法について調査を進めていく中、特に戦後の日本画に着目した。戦後の日本画は、近代の日本画に比べ、金属材料<sup>注9</sup>に対する見方や扱い方が多種多様になっている<sup>注10</sup>。太陽や月等の「光り輝くモチーフ」に金属箔を用いる伝統的な使用方法を継承する一方、金属材料の表面を荒らすことで輝きを鈍らせる手法<sup>注11</sup>や、金属箔の輝きを抑えるために絵具を塗布することを自ら述べている画家も存在する<sup>注12</sup>。戦後は「日本画滅亡論」が雑誌で掲載されるなど、日本画の存在意義が問われた時代である。このような「日本画とは何か」という問いが突きつけられた時代に、伝統的な画材である金属箔をどのようにして現代に活かすのか、日本画家各々が考えた結果、多種多様な使用方法と表現が行われたのではないかと考えられる。

しかしながら、戦後の日本画の金属箔の使用法と表現については、画家と作品数の豊富さから、誰が、どの作品で、どのような方法を用いているのか、その一つ一つの試みに対して詳細にまとめられていないのが現状である。このような研究の現状を踏まえると、戦後に活動した日本画家の中で、作品に金属箔を用い、絵具によってその色や輝きを調節している画家は数多く存在すると推測される。その中でも、筆者は、戦前から戦後に

かけて再興日本美術院<sup>注13</sup>で活躍した小倉遊亀(1895-2000 以降、遊亀と表記する)の作品に興味を持った。特に遊亀の作品の、単に金属箔を絵具で塗りつぶすのではなく、金属箔に絵具が薄いベールのように重なった際の色や、柔らかい金属箔の輝きに魅力を感じ、遊亀が行った方法を自身の表現に還元できないかと考えるようになった。

#### 1-1-2. 小倉遊亀の金属箔の使用と評価

筆者は遊亀の作品の表現に魅力を感じ、予備調査を行った。その中で、遊亀は戦後から晩年まで、主に金属箔の地を用いた制作を継続していたことがわかった。加えて、院展作品が中心ではあるが、その制作過程について、特定の作品ごとに言葉を残していることが確認できた。金属箔に関する内容の言葉を残している画家は遊亀以外にもいるが、遊亀のように作品ごとに言葉を残している画家は少ないように思われた。そして、制作中の心境を表す言葉の中には、「白く光り過ぎる箔をどうして適度に消すか、ということである。描き、消し、描き消し」<sup>注14</sup>といった、その当時制作していたプラチナ箔の輝きをどのように調節するか、模索しながら制作する様子も見受けられた。遊亀も筆者と同様に、画面上の金属箔の色や輝きの表出を考え、絵具を塗布していたことが遊亀の言葉からうかがえた。

このような遊亀自身の言葉のほかに、画廊や美術評論家からも遊亀の金属箔の使用に関する評価が確認できる。小説家の菊村到(1925-1999 以降、菊村と表記する)は、彌生画廊では「金を殺しながら金の味を出す」<sup>注15</sup>と、遊亀の金地の表現について評価されていたことを述べている。また、遊亀が制作した《舞妓》(1969)については、美術評論家の弦田平八郎(1928-2001)によって、「色を重ねながら下地の箔の美しさを引き出す技法には、この作家独自のものがある」<sup>注16</sup>と指摘された。後ほど詳しく記述するが、《舞妓》では、プラチナ箔地に胡粉を何度も塗布することで白い余白を表現している。また、その白い余白の一部分の胡粉を取り除き、プラチナ箔を表出させることを、制作当初から計画していた。この点から、遊亀は失敗したため、あるいは偶発的に胡粉を取り除いたのではないと考えられる。遊亀の師であった日本画家の安田靉彦(1884-1978 以降、靉彦と表記する)は、遊亀の作品を褒めることはほとんどなかったそうだが<sup>注17</sup>、《舞妓》はその発表当時、プラチナ箔が胡粉からのぞく様子が美しいと称賛した<sup>注18</sup>。このように、遊亀の師にも称賛された《舞妓》について、筆者は、遊亀が制作当初から計画していた、胡粉を取り除くことによって、どのような効果を求めていたのか興味を抱いた。そして、遊亀の行った方法と効果を調査することで、筆者の金属箔と胡粉を用いた制作に取り入れ

られるのではないかと考えた。

以上の、遊亀の制作中の言葉や、第三者の指摘を踏まえ、遊亀は金属箔を絵具で調節する方法を用いて、画面上の金属箔の色や輝きの表出の程度、金属箔と絵具が重なった際の色や輝きを考え、制作を行っていた日本画家の一人であることが推測された。遊亀に関するこれまでの研究を見ると、雑誌や展覧会図録などの作家論や作品評を中心に展開している。その中でも、遊亀の作品の金属箔や絵具の塗布方法について触れている一部の先行研究では、あくまで作品の紹介のために遊亀の言葉を引用しているものが多く、遊亀の実際の作品の画面の状態を踏まえた論考に関して、十分な考察は見受けられない。

本稿で、筆者が遊亀の行った方法を取り上げることによって、現在まとめられていない、戦後の日本画で行われた、金属箔を絵具によって調節する方法の一例が提示できるのではないかと考えている。

## 1-2. 研究の目的

本稿は、小倉遊亀の残した言葉と先行研究、作品の実見調査、筆者による追実験を通して、遊亀が行った金属箔の色や輝きを絵具によって調節する方法を明らかにし、その方法で得られる効果について提示することを目的とする。まず、遊亀の画業を整理し、金属箔をどのような画材として捉えていたのか調査を行う。そして、遊亀の作品の中でも、遊亀が作品に対して多く言葉を残している院展作品を手掛かりに、遊亀が金属箔の色や輝きをどのように調節していたのか、筆者の実見調査で得られた知見を取り入れ、その方法を述べる。特に筆者が着目した《舞妓》で行われたプラチナ箔に胡粉を塗布し、取り除く方法とその効果について、文献調査、実見調査、筆者による追実験を踏まえ考察を試みる。

## 2. 小倉遊亀について

遊亀の金属箔を用いた作品と絵具の塗布方法について考察する前に、遊亀の画業について整理する。

1895年滋賀県大津市に生まれた遊亀は、奈良女子高等師範学校に進学し、そこで水木要太郎(1865-1938)に歴史を学び、横山常五郎(1869-1938)から絵の指導を受けた<sup>21</sup>。奈良女子師範学校卒業後は、京都や名古屋、横浜で教員をしながら制作を続け、1920年に靱彦のもとを訪れ弟子入りを志願した<sup>20</sup>。その後1926年の再興第13回院展に《胡瓜》(現在行方不明)で初入選を果たし、1932年には女性初の日本美術院同人となった<sup>21</sup>。1938年には30歳年上の禅徒であった小倉鉄樹(1865-1944)と結婚し、翌年に教員の仕事を全て退職して画家としての本格的な活動を開始した<sup>22</sup>。筆者は遊亀の戦前の作品を19点実見したが、金属箔の使用はほぼ見受けられず、筆者が実見した作品の内、《受洗

を謳う》(図1)の人物のブレスレット部分に金が使用されている<sup>23</sup>。

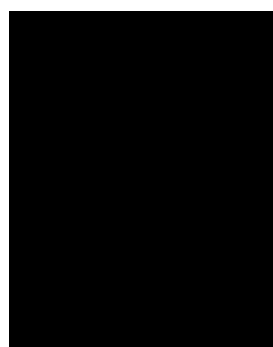


図1  
小倉遊亀《受洗を謳う》  
1936年、  
紙本彩色、二曲一隻、  
203.0×161.0cm、  
滋賀県立近代美術館蔵

©tetsuju

戦後に入ると、遊亀の作品は西洋絵画の影響を大きく受けた作風へと変化していく。遊亀は戦前からピカソやマチスの画集を買い集めていたが<sup>24</sup>、1951年に東京国立博物館でほぼ同時期に開催された「宗達・光琳派展」と「マチス展」を鑑賞し感銘を受けており<sup>25</sup>、実際に作品を鑑賞したことで、直接的な影響を受けたと考えられる。特に1951年から1965年あたり作品は、草薙奈津子(1946-)によって、マチスやピカソとの形態や色彩、モチーフの類似が指摘されている<sup>26</sup>。

一方、1966年前後から、遊亀の作品は余白を重視した表現へと変化していき<sup>27</sup>、実際に1966年の《径》

(図2)では「余白には何も描き込みたくない。これは一つには全体の爽やかな空気を殺すことにもなるが、一つには、隅々まで描き込まなくては気のすまない現代絵画へのレジスタンスである」<sup>28</sup>と述べた。また、遊亀は画面の余白が、描かれるモチーフの形態の美しさに影響を与えることも述べており<sup>29</sup>、遊亀がモチーフの描写だけでなく、金属箔を用いた余白の表現方法にも工夫を凝らしていたことが推測される。

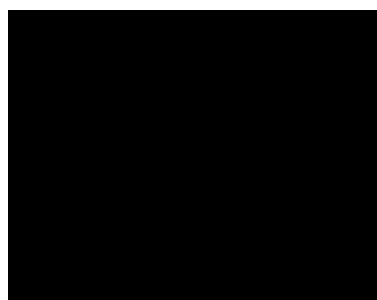


図2  
小倉遊亀《径》  
1966年、  
板(ホモゲン  
ホルツ)彩色、  
166.9×211.9cm、  
東京藝術大学  
大学美術館蔵

©tetsuju

遊亀は余白の表現以外にも、制作で用いる絵具や色彩について、以下のような考えを述べている。

「日本画の絵具—古来からの天然岩絵具をいう—を堂々と使っておかしくないような絵が描きたいと思う。(中略)千年もの長時間を生きて寿命を長らえている緑青や群青や、朱や、墨と金銀、白の胡粉、みな要約された色達である。要約された色を持って彩色するのには、要約された形が要求されるのは当然だ。」

注<sup>30</sup> (中略、下線は筆者による。)

緑青や群青、朱、墨、金銀、胡粉は、現在まで継承されている伝統的な絵具や素材であり、遊亀はこれらの色を用いて制作することを目指していたと考えられる。戦前から緑青や群青以外の岩絵具の種類が増加し、次第に豊富な色彩が得られるようになったが、遊亀は人工的に作られた日本画の絵具で得られる多彩な中間色を使うことを好まなかった<sup>注<sup>31</sup></sup>。このような態度も、日本で古くから使用されてきた絵具や素材を用いた表現を重視していたことが影響していると考えられ、金や銀の金属箔は、遊亀の作品において重要な色彩であることがわかった。そして、遊亀は金属箔を金属の物質としてよりも色彩として画面に取り入れていると考えられる。

遊亀の色彩について、菊村は、河北倫明(1914-1995)が遊亀を「色彩家」と評し、作品の絵具に濁りがなく、絵具自体の色の美しさを活かしていることを称賛していたことを述べている<sup>注<sup>32</sup></sup>。このような評価は、遊亀の絵具を扱う技術の高さも関係しているが、多くの中間色を使用せず限られた色を用いることで絵具の濁りがなく、さらに金属箔の上に絵具を塗布したことによる発色のよさも関係していると推測される。

遊亀の画業を振り返り、遊亀が近代の西洋絵画から得た知見を、自身の制作に取り入れながらも、余白を取り入れた表現や、天然の岩絵具や金、銀の色彩を用いて表現することを目指していたことがわかった。次節では、遊亀の制作に対する考え方を踏まえ、作品の金属箔と絵具の塗布方法について調査する。

### 3. 小倉遊亀の金属箔を用いた作品にみる絵具の塗布方法について—院展作品を中心に—

本章では、遊亀の言葉が多く残る院展作品を中心に、金属箔と絵具の塗布方法について、文献調査、実見調査を通して考察する。現在の筆者の調査では、遊亀が金属箔を使用したことを述べる作品は、1955年の《月》(図3) 辺りからで、実際に1955年以降、金属箔を使用した作品が多く制作されている。その際に、遊亀が1966年から余白を重視した表現へと移行してきたことに着目し、「1955年から1965年」、「1966年から2000年」に区分して具体的な方法を見ていきたい。

#### 3-1. 1955年から1965年

金属箔を用いた初期の頃の作品と予想される1955年の《月》は、銀箔を用いていることが以下の本人の記述からわかっている。

「人物以外の空間全体に銀箔を押して、その上を空の色で塗りつぶし、人物の輪郭と雲とを塗りのこし

て「月光」の感じを出そうと試みましたがそんなものもうまく効いていません。」<sup>注<sup>33</sup></sup>(下線は筆者による。)

《月》(1955)は、遊亀自身で銀箔を画面の人物以外に押し、人物の輪郭と雲を塗り残して、月光を表現しようとしたが、遊亀本人は成功したとは述べていない。

筆者の実見では、塗り残したと述べる雲には、銀箔の輝きがなく絵具が塗布されていた。雲の明るい部分は白色で影には淡い灰色、その上にやや粒子の荒い黒い岩絵具と思われる絵具が、下の灰色が透けるほど薄く塗布されていた。人物の輪郭に僅かに残る銀箔は、人物の肌の色によって隠れている部分が多く、硫化による黒変が見受けられた。銀箔の輝きが一番感じられたのは、地面を暗示させる部分である。その部分は、雲の影に使用された絵具と同じような黒色系のやや粒子の荒い絵具が置くように塗布され、銀箔がその筆致の隙間から透けて見えた。

筆者の実見から、遊亀は銀箔を用いることで月光の表現を試みたが、人物の輪郭や雲には銀箔の色や輝きはほとんど残っていないことが確認できた。遊亀が失敗したことを述べていることから、《月》(1955)では銀箔の色や輝きをどのように作品に取り入れるか、模索していたことが推測される。

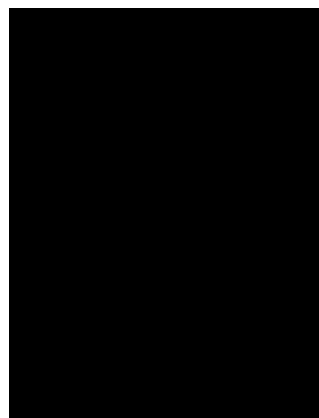


図3 小倉遊亀《月》  
1955年、紙本彩色、  
189.5×146.5cm、  
日本芸術文化振興会  
(国立劇場)蔵

©tetsuju

1956年の《小女》(図4)では、前年の《月》とは異なり、金箔を画面の上半分に大きく残して、金箔が裸婦の背後に位置するような画面の構成となっている。

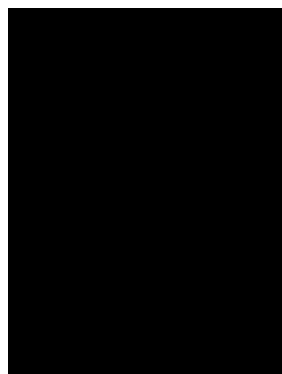


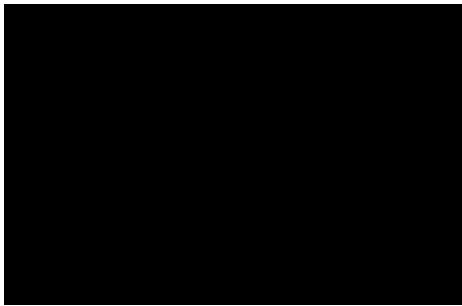
図4 小倉遊亀《小女》  
1956年、紙本彩色、  
147.0×114.0cm、  
東京国立近代美術館蔵

©tetsuju

この作品に対して遊亀は「金色と、朱と、桃色の皮膚

の色と美しい対比」<sup>注34</sup>と述べ、遊亀が美しいと感じる色彩の組み合わせとして金箔を用いている。筆者の実見では、裸婦の左側の金箔には、胡粉か金泥と思われる絵具が、金箔が透ける程度に筆跡を残さず均一に塗布されていた。この点からも、《小女》(1956)では、遊亀が金箔の色や輝きの僅かな表出の程度を調節し、制作していたことが想像される。

1956年の《小女》(図4)以降は《家族達》(1959)、《画人像》(1962)、《少女》(1963)、《月》(1965)といった作品に、金属箔を並べて押した金属箔の地を使用している。1959年の《家族達》(図5)では、金箔地の背景に息子夫婦を描き、画面上半分は黒みがかった赤紫色の絵具を塗布している。筆者が実見した結果、筆を画面から離さず、円形に動かしながら絵具を塗布している筆致が見受けられた。金箔地を全て塗りつぶして消すのではなく、筆致の隙間から所々、下の金地が見える塗布方法を取っていた。



©tetsuju

図5 小倉遊亀《家族達》1959年、紙本彩色、125.8×190.2cm、滋賀県立近代美術館蔵

《小女》(図4)では筆跡が残らないように均一に塗布されていた絵具が、《家族達》(図5)では、絵具に溜りやムラを作り、塗布方法に変化が見受けられた。遊亀は金属箔の上に絵具を塗布することに関して、1962年の日記に以下のような感想を書いた。

「いきなりドロドロに溶いた紫金(絵具の名)を筆にたっぷりふくませて、画面を撫でるように動かしてゆくと、絵具にふくまれた水分が箔の上を愉快そうに次々と走り合って、ひろがったものだ。その絵具の自然なひろがり工合に何ともいえぬ味が出て、私は紫金の地塗りをするのが面白くて仕方なかった。」<sup>注35</sup>  
(下線は筆者による。)

遊亀は、紙や絹ではなく金属箔の上に塗布した絵具の状態にも面白さを見出し、作品に合わせて筆致を残した画面の絵肌を作り出していたと考えられる。

1962年の《画人像》(図6)は、プラチナ箔地の全体に絵具を塗布していた。着物には粒子の荒い絵具を用いて、背景の青い空間は粒子の細かい絵具で描き分けてい

た。背景の室内部分は図版でもわかるほどプラチナ箔の押された跡が確認できる。プラチナ箔がそのまま残る部分は着物の輪郭に僅かに見られる程度で、この作品では、描画の下地としてプラチナ箔を用いていると考えられる。

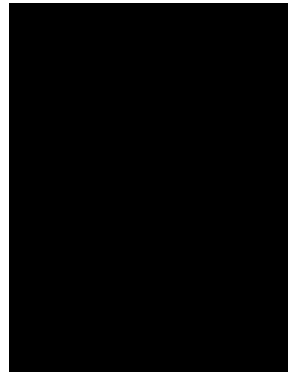
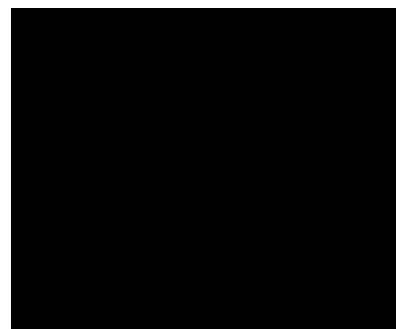


図6 小倉遊亀《画人像》1962年、紙本彩色、91.4×69.2cm、滋賀県立近代美術館蔵

©tetsuju

遊亀は1955年に《月》(図3)を制作したが、10年後の1965年に同タイトルの《月》(図7)を制作している。その両作品を比較すると、月と裸婦の題材、空と地面を暗示させる構成、裸婦のポーズの類似、銀箔の使用等、共通点が多い。そのため1955年の《月》を展開させた作品と考えられるが、技法面では新しい試みが見られる。1965年の《月》(図7)では、遊亀はホモゲンホルツ<sup>注36</sup>の板に粒子の荒い黒色の絵具を塗り、その上に遊亀自身で銀箔を押し、変色を避けるためプラチナ泥を塗布している<sup>注37</sup>。この作品での銀箔の役割も月光を表現するものと推測できる。画面の上方の月が描かれている部分にも箔の跡が確認できるため、板の全体に銀箔を押ししていると考えられる。地面を暗示させる部分は、銀箔の上からブラシを使い下地に塗布した黒色の絵具を擦り出している<sup>注38</sup>。遊亀が変色を避けながらも銀箔を用いた理由については述べていないが、銀箔がプラチナ箔よりも厚みがあり扱いやすく、擦る方法を取るためより安価な銀箔を用いたと推測される。



©tetsuju

図7 小倉遊亀《月》1965年、板(ホモゲンホルツ)彩色、各151.0×58.8cm、滋賀県立近代美術館蔵

筆者が実見した結果、裸婦の輪郭部分はプラチナ泥が明瞭に残り、裸婦の形態が際立つとともに、月光の当たる感じが感じられた。《月》(1965)の制作から、遊亀は

一度押した銀箔を擦ることで、銀箔の輝きを鈍らせ、下地に塗られた黒色と銀箔を馴染ませていたことがわかった。金属箔を擦ることで輝きを鈍らせる方法は、戦後の日本画でも行われた方法であり、遊亀が同時代の表現方法にも目を向け、自身の制作に取り入れていたことがうかがえる。

これまで取り上げた作品から、遊亀は主に金箔、銀箔、プラチナ箔を用いていることが確認できた。銀箔は月光の表現、金箔とプラチナ箔を背景や描写の下地に用い、1965年の《月》に関しては、粒子の荒い黒い絵具を塗布した上に銀箔を押ししていたことがわかった。金属箔への絵具の塗布方法は、均一に塗布する方法や、筆致を残しながら塗布する方法が筆者の実見調査で確認できた。

### 3-2. 1966年から2000年まで

1966年以降の作品では、具体的なモチーフの描写よりも、余白として画面の空間を処理している作品が多く描かれる。プラチナ箔地の《舞妓》は、モデルとなった「来君」という舞妓と対面した時の、彼女の無心の姿に仏を見出し、制作した作品である<sup>注39</sup>。遊亀は制作当時、この作品の構想について以下のように述べている。

「いよいよ本描が始まった。下絵を写して線描をする仕事は昨日一日で終わった。今日からは胡粉の仕事に入る。一舞妓はまっ白の空間に坐らせる。まっ白の空間は何も描いていない白一色なれど、この白、宇宙も世間もみな呑んだ白でなくちゃならぬ。壁のような白では駄目。無限のひろがりをもった、すべての形も色も呑み込んだ白でなくちゃならぬ。伸縮自在の動いた白でなくてはならぬ。そう感じられるように微妙な白を重ねてゆかなくてはならぬ。全画面にはプラチナの箔を押ししてもらってある。少々おゆきには贅沢であるが、金では思う感じが出ないし、銀では変色する。それにあとでこのバック、ある一点（それは大体向かって左上の一部分）を拭き取って、下のプラチナをのぞかせたいので、今度の出品画での最も困難な作業となるはずである。プラチナの上に塗り重ねる胡粉は、泡立たないように丁寧に溶いてゆっくり刷毛を使う。牛乳よりやや濃い目に溶いた胡粉を一通り塗り、上から空刷毛をかける。しっかり乾いてから第二回を塗る。幅四尺二寸、縦五尺余の画面、人物のところだけぬいて塗るのは、何でもないのでいて私には大変だ。（中略）終日何回塗れたかな。とても十回やそこらでは調子が出ない。けれど、この辺で、一度胡粉の上から礬水をひく。白を押えるためである」<sup>注40</sup>（中略、下線は筆者による。）

遊亀は胡粉を塗布した余白に、下地のプラチナ箔を再

び表出させることを想定していたため、空気に触れても変色しないプラチナ箔を選択したと考えられる。引用した言葉では《舞妓》の正確な胡粉の濃度はわからないが、「牛乳よりやや濃い目」であれば胡粉の濃度は濃いと予想される。胡粉の塗布方法は、線描した人物以外の余白に胡粉を一度塗布した後、空刷毛<sup>注41</sup>で画面を撫でることで、胡粉を均一に暈し、画面が乾いてから再度胡粉を塗布している。この方法を繰り返しながら、胡粉の白さを調節するために適宜礬水を塗布していったと考えられる。

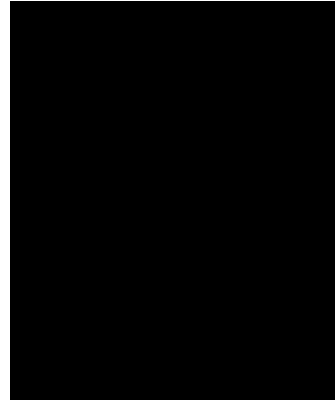
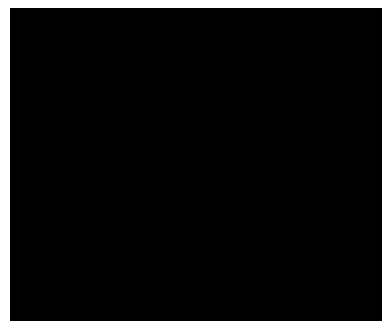


図8  
小倉遊亀《舞妓》  
1969年、  
紙本彩色、  
158.0×133.0cm、  
京都国立近代美術館蔵

©tetsuju

遊亀は胡粉の塗布作業を200回ほど繰り返した後、画面の左上部分のプラチナ箔を表出させるため、水分を含ませた刷毛で胡粉をはがし、最後にお湯で絞った雑巾でそっと拭き取ったという<sup>注42</sup>。

《舞妓》を制作後、同様にプラチナ箔地を用いているものは、《姉妹》（1970）、《聴く》（1974）等があり、《姉妹》（図9）は《舞妓》と同様にプラチナ箔地が見えなくなるほど胡粉を塗布している。筆者は作品を実見したが、画面右下の灰色の部分には、プラチナ箔が露出しているのか、プラチナ泥と思われる絵具が塗布されているのか目視での判断が難しく、細く短い縦線上の筆致が僅かに確認でき、プラチナ泥等で灰色を表現している可能性も考えられる。



©tetsuju

図9 小倉遊亀《姉妹》1970年、紙本彩色、139.0×144.0cm、  
滋賀県立近代美術館蔵

プラチナ箔地の《聴く》（1974）では、遊亀はあえて人物の後方に余白を多く取り、右下に描かれたラジオカ

ら流れる音の拡がりを感じさせるようにしたという<sup>註43</sup>。《舞妓》や《姉妹》との差異は、絵具の塗布方法で、《聴く》(図10)では、人物の上部、左右の余白に、下の箔が透ける程度に薄く、胡粉かプラチナ泥と思われる絵具が塗布され、やわらかい灰色となっていた。図版上では確認が難しいが、人物の座る下部と背後にプラチナ箔を残している部分が見受けられた。この部分は、《舞妓》と比較するとプラチナ箔の輝きが明瞭で、プラチナ箔を塗り残していると考えられる。

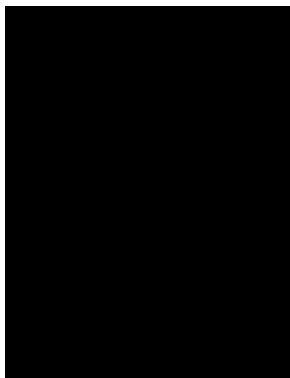
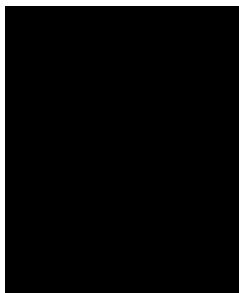


図10  
小倉遊亀《聴く》  
1974年、  
紙本彩色、  
145.0×113.2cm、  
滋賀県立近代美術館蔵

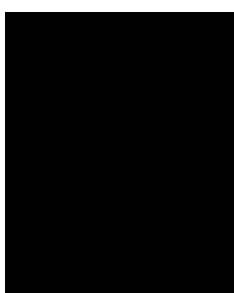
©tetsuju

1970年代までの院展作品は、金箔地やプラチナ箔地を用いた比較的サイズの大きな作品を制作していた。遊亀85歳の1980年から亡くなる2000年の間は、3点で1作品の静物画の小作品が中心となるが、金箔地やプラチナ箔地は継続して使用している。その中には、筆致を活かしながら金箔地を塗りつぶし、モチーフが置かれる周りの状況を描く作品も見受けられる。一方、《花三題(脇)》(図11)や《黒い台の白桃》(図12)のように、モチーフのみを配し、金箔地の余白に部分的に絵具を薄く塗布する手法や、金箔地の全体に金泥を塗布<sup>註44</sup>した作品も制作された。《黒い台の白桃》(1988)は一見、金箔地のままと見間違えうほど、薄くかつ均一に金泥が塗布されており、金属箔の地を全面そのまま残した作例は少ない可能性も考えられる。



©tetsuju

図11 小倉遊亀《花三題(脇)》  
1985年、紙本彩色、  
51.0×42.0cm、  
滋賀県立近代美術館蔵



©tetsuju

図12 小倉遊亀《黒い台の白桃》  
1988年、紙本彩色、  
50.5×41.5cm、  
滋賀県立近代美術館蔵

遊亀が余白を意識した制作を行った1966年以降の院

展作品をいくつか取り上げたが、金箔地やプラチナ箔地は晩年まで継続して使用していた。《舞妓》ではプラチナ箔地に胡粉を塗布し、空刷毛を使用する丁寧な塗布方法を行い、水を含ませた刷毛を画面に当てて動かして、一度塗布した胡粉を取り除いていた。このような方法を行うことで、プラチナ箔と胡粉が重なり生まれる微妙な色や輝きを追求していったと考えられる。《姉妹》でも、画面の状態から空刷毛を使い、塗布した胡粉を均一にしていったと考えられる。一方《聴く》は、プラチナ箔が透ける程度の濃度で胡粉かプラチナ泥と思われる絵具を塗布しており、プラチナ箔の輝きのある銀色が柔らかな灰色となっていた。晩年の静物画では、筆致を活かしながら金箔地を塗りつぶす作品や、金箔地やプラチナ箔地の余白に、ごく薄く絵具を塗布する作品も見受けられた。高齢の影響も考えられるが、より簡潔な絵具の塗布方法を行っていったことが推測される。次節では、《舞妓》に見られるプラチナ箔への胡粉の塗布方法を文献調査、筆者の実見調査によって考察を試みる。

#### 4. 《舞妓》(1969)で行われたプラチナ箔に胡粉を塗布する方法とその効果について

1969年の《舞妓》は、遊亀が胡粉を200回ほど塗布したという画面だが、作品を近距離で実見すると、胡粉は下の箔押し跡が微かに確認できる程度に塗布され、空刷毛を使用し胡粉を薄く重ねていくことで白色を表現していることが確認できた。図13は画面右上の余白の一部分であるが、胡粉が均一になり、刷毛の跡もほとんどなく、塗布方法にも非常に気を遣っていたことが観察できた。図14は、画面左上の胡粉の白い部分とプラチナ箔の表出の境目を写したものである。筆者の実見では、この部分が胡粉の白色との対比によって一番暗く見え、プラチナ箔の輝きはほとんど抑えられていた。また、支持体である紙の繊維が、その上に押されたプラチナ箔の表面に僅かな凹凸を付け、胡粉を取り除いた際にその凹みに胡粉が残ることで、やわらかな灰色の濃淡が付けられていた。一方、図15は、画面左上の隅の部分で、図14の部分よりも明るさを感じられ、胡粉はプラチナ箔の輝きが確認できる程度まで落とされていた。遊亀は、画面の中側から画面の左上に向かって緩やかなグラデーションになるよう、プラチナ箔を表出させていたことが筆者の実見により確認できた。

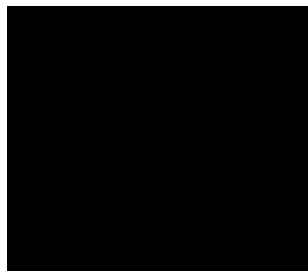


図13《舞妓》の  
画面右上の余白部分

©tetsuju





図 14 《舞妓》の  
画面左上の胡粉を  
取り除き始めた  
プラチナ箔の部分

©tetsuju

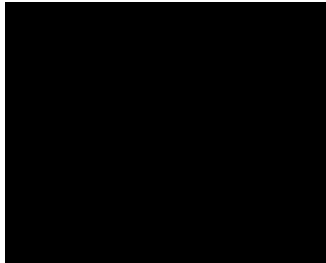


図 15 《舞妓》の  
画面左上の角の  
プラチナ箔の輝きの  
表出部分

©tetsuju

遊亀はプラチナ箔を表出させた意図について、後年に振り返り以下のように語っている。

「その絵はね、舞妓が真っ白な余白の中にすわってるんですけど、この余白で舞妓さんの住んでいる世界を表さなきゃなりません。カーテンの前にすわってるのとは訳が違う。それには、華やかな中に一か所、ぼっと暗い所を出して、そこにずっと速くまで、宇宙全体を感じるようにしたいと思ってね、ちょっと冒険してみたんです。」<sup>注 45</sup>（下線は筆者による。）

遊亀は、白い余白の中にプラチナ箔を再び表出させることで、プラチナ箔の表出した色を「暗い所」として取り入れていた。また、遊亀は制作当時、「暗い所」を表現する方法として以下の言葉を述べている。

「今日から着手する左上方の空間に鼠色のトーンをつける作業が心配である。水刷毛を静かに当てながら何十回か塗り重ねた白色をはがしていくのだから。月並みに淡墨を塗って調子をつけるのならいと易い。はがしてプラチナを淡くのぞかせようと思うのだ。まだ誰もやっていない仕事だが、うまくゆけばちょっと面白い結果になりそうなのだ。冒険だが。」<sup>注 46</sup>（下線は筆者による。）

遊亀は「暗い所」を単に淡い墨色ではなく、胡粉を塗り重ねたプラチナ箔を再び表出させることで、プラチナ箔の銀色を調節し、「鼠色のトーン」として取り入れようとしていた。遊亀が紙の地や、紙に胡粉を塗布した白い余白ではなく、プラチナ箔地を用いたのは、画面に余白を取り入れていく中で、プラチナ箔に胡粉が重なった際の色や輝きをどのように取り入れるか模索した結

果であると推測される。《舞妓》では、胡粉の白色との対比により、プラチナ箔の「銀色」が、画面の中で「暗い色」、あくまで「鼠色のトーン」として認識されるように、意図的に胡粉を取り除くことが、遊亀の求めた効果であることがわかった。これらの考察を踏まえ、次節では筆者の制作に応用させるため、《舞妓》で行われたプラチナ箔と胡粉の塗布方法の追実験を行い、胡粉を取り除いた画面の状態、色について調査する。

## 5. 筆者による《舞妓》(1969)で行われたプラチナ箔に胡粉を塗布する方法の追実験

筆者は《舞妓》で行われたプラチナ箔と胡粉の塗布方法を自身の制作に応用させるため、文献調査で得られた情報をもとに追実験を行った。今回は、《舞妓》で使用されたプラチナ箔と、筆者及び遊亀も使用していた銀箔、筆者は使用しているが遊亀には使用が確認されていないアルミ箔の、異なる銀色系の金属箔を取り上げた。そして、それぞれに胡粉を 200 回塗布し、取り除いた際の画面の状態、色について確認した。《舞妓》で使用された胡粉の濃度は、明確にはわからないため、今回は一定の基準として、一本約 10g の三千本膠を 100ml の水で溶かし、その膠液を適量混ぜ団子状にした胡粉 15g を皿に入れ 100ml の水で溶き、5 分間置いた上澄み液を別皿に移して使用した。手順は以下のとおりである。

- ①高知麻紙に銀箔、アルミ箔、プラチナ箔を押す。
- ②①のそれぞれに水で溶いた胡粉を、一度水で湿した刷毛で 1 回塗布し、空刷毛で胡粉を均一にする。
- ③胡粉の発色を落ちつかせるため、礬水を塗布する。  
(胡粉の塗布 50 回までは 10 回ごとに 1 回、50 回以降は適宜行った)
- ④200 回胡粉を塗布した後、水を含ませた刷毛で各画面の表面を上下に撫で、下地の金属箔を表出させた。

写真はそれぞれ左から銀箔、アルミ箔、プラチナ箔の順で並べ、色がわかりやすいように黒い紙を下に敷き撮影している。

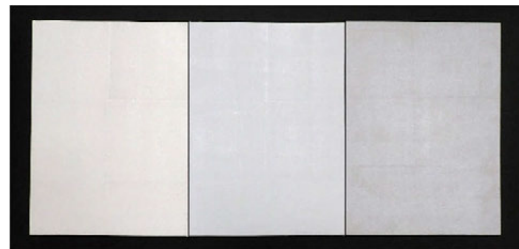


図 16 胡粉 10 回塗布（左から銀箔、アルミ箔、プラチナ箔）、各 33.3×24.2cm

10 回胡粉（図 16）では、銀箔（左）はやや黄色味のある明瞭な白色が得られたが、アルミ箔（中）は銀箔よりも少し青みがかかった白色、プラチナ箔（右）ではやや灰色寄りの白色と、素材の違いによって胡粉を塗布した

画面の色に僅かではあるが差が見受けられた。

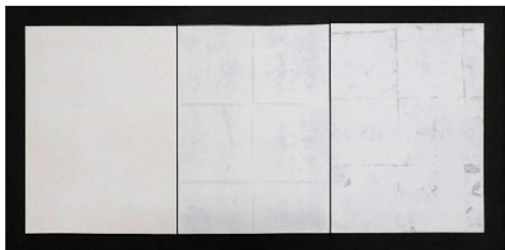


図 17 胡粉 50 回塗布 (左から銀箔、アルミ箔、プラチナ箔)、各 33.3×24.2cm

50 回 (図 17) に差し掛かると、10 回のような僅かな色の差もなくなり、100 回塗布の際は、各画面に胡粉のひび割れが確認され、200 回塗布後では、画面の端を中心に、画面全体にひび割れができた。遊亀は《舞妓》で、胡粉を 200 回ほど塗布したことを述べているが、筆者の《舞妓》の実見では、画面の胡粉はひびが入るほど厚く塗布されてはいなかった。実際の《舞妓》での正確な胡粉の濃度や塗布回数は、現段階ではわからないが、遊亀の言葉通り、胡粉を 200 回ほど塗布するのであれば、胡粉の濃度はかなり薄かったか、徐々に薄くしていった可能性も推測された。そして、刷毛全体を一度水につけ、軽く水気を落とした状態で画面に当て上下に動かし胡粉を取り除いていくと、2000 回上下に動かしあたりで金属箔が部分的に見え出した。1000 回で約 100ml の水を使用した。3000 回以降は、画面のひび割れの影響で、胡粉や下の金属箔が、まだらに取れてしまう箇所がほとんどで、最後にお湯で絞った雑巾で拭き取る際にも、画面の状態が悪く胡粉を均一に拭き取ることは困難であった。やはり胡粉のひび割れがない状態の画面で胡粉を取り除くことがよいといえる。表出した色 (図 18) については、胡粉を塗布した際の僅かな色の差にも見られるように、銀箔よりもアルミ箔やプラチナ箔の方が、遊亀の求めた「鼠色のトーン」の表出する可能性が推測された。銀箔、アルミ箔、プラチナ箔の中では、プラチナ箔の色はやや重く感じられる<sup>註 47</sup>。これは各金属の反射率の違いによるものと推測される<sup>註 48</sup>が、銀色に大きな差はなく見た目で見分けることは難しいと思われる。

遊亀が《舞妓》で銀箔ではなくプラチナ箔を用いたのは、変色を避けるためであった。遊亀の《舞妓》以外の作品でも、銀箔ではなくプラチナ箔が多いのはそのためであろう。筆者は、金属箔の変色の問題だけでなく、プラチナ箔と銀箔に胡粉を塗布した際に、どのような色が得られるのかも考慮した上で、選択しているのではないかと推測する。その中で、空気に触れても変色しないプラチナ箔が「鼠色のトーン」である「暗い所」を表現するには効果的と判断したのではないだろうか。今回の追実験を通して、胡粉の濃度や、塗布回数、一番困難であ

った胡粉の取り除き方について、より詳細な実験を継続していく必要があると考える。

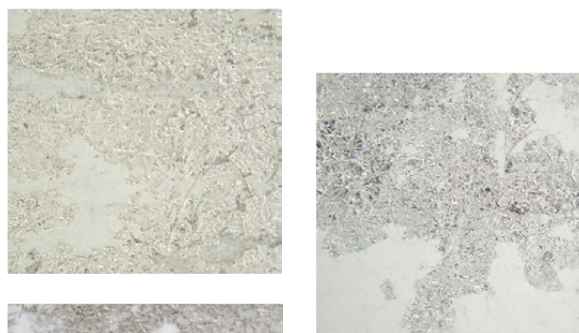


図 18 胡粉を取り除いた画面の拡大部分図で、白い塊は胡粉である (左上銀箔、右アルミ箔、左下プラチナ箔)

## 6. おわりに

本稿では、小倉遊亀の金属箔を用いた作品にみられる金属箔の色や輝きを粒子状の絵具や金属泥、胡粉等によって調節する方法と、その方法で得られる効果について考察を試みた。遊亀は金や銀の「色」を用いて制作することを目標としており、金属箔は金属泥とともに、遊亀にとって金色や銀色を表現する重要な画材の一つであったと考えられる。本稿で取り上げた遊亀の金属箔を用いた院展作品の絵具の塗布方法は、ムラを残さず均一に塗布する方法、筆致を残しながら塗布する方法、さらに金属箔の見え方を考慮し、下地の金属箔が透ける程度に塗布する方法や、金属箔に一度塗布した絵具を取り除くことによって、金属箔の色や輝きを調節する方法も行っていた。

《舞妓》では、変色しないプラチナ箔地に何回も胡粉を塗布して表現した白い余白に、淡い墨を塗布するのではなく、一か所プラチナ箔を表出させることを制作当初から想定していた。遊亀がこの方法に求めた効果は、プラチナ箔を胡粉によって調節し、「鼠色のトーン」を作る、つまり周りの胡粉を塗布した白い余白より「暗い所」を作ることであった。また、筆者による追実験から、銀箔、アルミ箔、プラチナ箔の、ほぼ同様の銀色を持つ金属箔では、胡粉を塗布した際に、素材の違いによって僅かではあるが色の差が見受けられた。このことから、遊亀は、金属箔の変色の問題だけでなく、金属箔に絵具を塗布した際の僅かな色の違いも考慮して、金属箔の種類を選択していた可能性も推測される。また、銀は、月や月光をはじめ、白い花、霞、雲、水流、雨、霧、雪<sup>註 49</sup>といった、白く光り輝くものや、白さの伴うものの表現に使用されてきた。これらは銀色の明るさを活用した表

現と考えられる。《舞妓》に見られるプラチナ箔と胡粉の塗布方法は、プラチナ箔の銀色を「明るさ」だけでなく、胡粉の白色との対比によって、画面の中で「暗さ」としても活用できる手法だと考えられる。このような金属箔を「暗さ」として取り入れることは、金属箔の色や輝きを「光り輝くモチーフ」に使用する方法とは別の視点から、金属箔の使用法や表現について捉える事が出来るのではないかと筆者は考える。今後は、金属箔の色や輝きと「暗さ」の表現の関係についても、戦後や近代の日本画家の使用例や、近世以前の作品の金属箔の使用についてさらに調査を進め、金属箔の色や輝き調節することで得られる効果について研究を進めたい。また、同時に銀箔の変色と「暗さ」の表現の関係についても調査を行う必要があると考える。今回行った金属箔と胡粉の塗布方法の実験をより詳細なものにし、金属箔を自身の表現したい色や輝きに表出させる方法を考察していく。

## 謝辞

本稿の執筆に際して、小倉遊亀作品画像の掲載について許諾を頂きました有限会社鉄樹の小倉健一様、小倉泉様、《舞妓》(1969)の実見の承諾、及び画像をご提供していただいた京都国立近代美術館の柳原正樹様、小倉実子様、作品の画像をご提供していただいた滋賀県立近代美術館の大原由佳子様にご協力いただきましたことをここに記し、心より御礼申し上げます。

## 付記

小倉遊亀の作品画像の著作権は有限会社鉄樹が所有しており、作品画像の右下に「©tetsuju」を記載した。

## 注

- 注1 金属を薄く叩き延ばしたもので、本稿では絵画用の金属箔を指す。
- 注2 武田恒夫「第三章金碧障屏画」『近世初期障屏画の研究』、吉川弘文館、1988年、206頁、参考。
- 注3 三戸信恵「金銀で描く—絵画表現にみる金属材料の活用—」『特別展輝ける金と銀—琳派から加山又造まで—』、山種美術館、2014年、5頁、参考。
- 注4 同上、7-8頁、参考。
- 注5 近世までの日本の絵画を「日本絵画」、近代以降、西洋画と区別するために誕生した日本の絵画を「日本画」と表記する。
- 注6 前掲書(注3)、9頁、参考。
- 注7 同上。
- 注8 白色系顔料。現在では貝殻胡粉のことを指すが、奈良時代頃から鎌倉時代頃までは鉛白のことを「胡粉」と呼んでいた。(『図解日本画用語辞典』、東京美術、2007年、45頁、参考)
- 注9 金属箔と金属泥の両方を指す。
- 注10 前掲書(注3)、11頁、参考。
- 注11 同上。
- 注12 西田俊英(1953-)や、川崎鈴彦(1925-)、牧進(1936-)等が金属箔の輝きを抑えるため絵具を塗布したことを述べている。(『特別展輝ける金と銀—琳派から加山又造まで—』、山種美術館、2014年、85、93-94頁、参考)
- 注13 大正2(1913)年の岡倉天心の逝去を機に、翌年に日本美術院の再興を図り結成された在野の美術団体。再興日本美術院が行う展覧会を院展という。(前掲書(注8)、22頁、参考)
- 注14 小倉遊亀『画室の中から』、中央公論美術出版、1979年、177頁、引用。
- 注15 菊村到「現代を擔う人」『藝術新潮』第9巻第10号、新潮社、1958年、122頁、119頁、引用。
- 注16 弦田平八郎「作品解説」『現代日本画全集全一八巻 第四巻

- 小倉遊亀』、株式会社集英社、1981年、117-118頁、引用。
- 注17 遊亀は靱彦に褒められるのは《舞妓》が二度目であることを述べている。(小倉遊亀『続画室の中から』、中央公論美術出版社、1979年、84頁、参考)
- 注18 同上、85頁、参考。
- 注19 草薙奈津子「小倉遊亀展開催にあたり」『小倉遊亀展』、平塚市美術館、2018年、8頁、参考。
- 注20 山口真有香「2 女性画家小倉遊亀 どうとう絵かきになってしまった」『小倉遊亀と院展の画家たち展滋賀県立近代美術館所蔵作品による』、NHKプロモーション、2019、76頁、参考。
- 注21 國賀由美子「没後一〇年小倉遊亀の画業を振り返って」『没後10年小倉遊亀展 どうとう絵かきになってしまった。』朝日新聞社、2010年、147頁、参考。
- 注22 前掲書(注20)、参考。
- 注23 滋賀県立近代美術館学芸員の大原由佳子氏への聞き取り調査による。
- 注24 前掲書(注20)、100頁、参考。
- 注25 勝山滋「小倉遊亀年表」『小倉遊亀展図録』、平塚市美術館、2018年、158頁、参考。
- 注26 草薙奈津子「小倉遊亀人と作品」『画集小倉遊亀』、日本経済新聞社、1993年、211頁、参考。
- 注27 同上、212頁、参考。
- 注28 前掲書(注14)、282頁、引用。
- 注29 遊亀の余白に対する意識は、小倉遊亀(聞き手：小川津根子)『画室のうちそと』(読売新聞社、1984年、181-182頁)を参考。
- 注30 前掲書(注17)、118頁、引用。
- 注31 同上、及び前掲書(注29)、179頁、参考。
- 注32 前掲書(注15)、122頁、参考。
- 注33 小倉遊亀「月について」『三彩』69号、美術出版社、1955年、18頁、引用。
- 注34 小倉遊亀『報恩』26巻9号、1970年(『日本美術院百年史九巻、財団法人日本美術院、1998年、371頁、引用。)
- 注35 前掲書(注14)、146頁、引用。
- 注36 パーティクルボードの商品名。主に木材の小片を、結合剤を用いて熱圧して作った板状物で、普通厚さ10mm以上のものが多い。(『建築大辞典第2版(普及版)』、株式会社彰国社、1993年、1303頁、1551頁、参考)
- 注37 前掲書(注14)、254-255頁、参考。
- 注38 同上、254頁、参考。
- 注39 前掲書(注29)、209-210頁、参考。
- 注40 前掲書(注17)、78-79頁、引用。
- 注41 唐刷毛とも書く。山馬(鹿の一種)の毛でできた毛質の硬い刷毛。彩色面が乾く前に乾いた空刷毛でなでると量しの効果が得られる。(前掲書(注8)、86頁、参考)
- 注42 遊亀は《舞妓》(1969)の制作について、「まず画面全体に厚手のプラチナをしっかりと貼ってもらい、上から牛乳ぐらいの濃さの胡粉をかける。乾かしてはかけ、乾かしてはかけ、もう二回以上も塗りましたね。二週間ぐらい、朝も夜も塗り続け、もうよし、と思つてね、舞妓の左うしろあたりを、ぬらした刷毛でゆっくり胡粉をはがしていくんです。拭きとったとは見えなようにね、ずつと遠くまでいってやるような感じにする。最後はお湯で絞った雑巾でそつと拭きとって、下からぼつとプラチナをのぞかせる」と後年語っており、胡粉の塗布作業に区切りを付けた後、一度塗布した胡粉を取り除く作業を行っていたと考えられる。(前掲書(注29)、211頁、参考)
- 注43 小倉遊亀「対象への接近」、『現代日本画全集全一八巻 第四巻小倉遊亀』、株式会社集英社、1981年、124頁、参考。
- 注44 山口真有香「作品解説」『小倉遊亀と院展の画家たち展滋賀県立近代美術館所蔵作品による』、NHKプロモーション、2019、210頁、参考。
- 注45 前掲書(注29)、210頁、引用。
- 注46 前掲書(注17)、79頁、引用。
- 注47 日本画家の松村公嗣(1948-)は、銀箔に比べてプラチナは色が重く感じられることを述べている。(前掲書(注12)、89頁、参考)
- 注48 銀とアルミは可視光における反射率が80から100%の間であるに対し、プラチナは60から80%の間の値となっている。(岡田勝蔵『図解よくわかる 貴金属材料』、日刊工業新聞社、2014年、73、119頁のグラフを参考)
- 注49 玉蟲敏子「4 銀屏風への道」『絵は語る13 酒井抱一筆夏秋草図屏風—追憶の銀色』、株式会社平凡社、1994年、62頁、参考。

## 図版典拠

- 図1、5、6、7、9、10、11、12 滋賀県立近代美術館から提供。
- 図2、4 『小倉遊亀展』(展覧会図録)、朝日新聞社、2002年、81頁、59頁。
- 図3、『画集小倉遊亀』、日本経済新聞社、1993年、頁なし。
- 図8 京都国立近代美術館から提供。
- 図13、14、15、16、17、18、19、筆者撮影。